الأشكال النصية في مقامات الحريري:
التراكُب والوظائف

أمين قادري
جامعة الجزائر-02-

Résumé:

Il est sujet dans cet article d'approcher le phénomène de l'interaction textuelle dans les Séances «Al-Maqamat-s », textes littéraires écrits au quatrième siècle de l'ère islamique par le célèbre homme de lettres Al-Harîri. Le but de notre étude est de dévoiler les mécanismes permettant l'interaction et la combinaison des texticules contribuant à la conception des Séances. Cette approche tiendra compte de trois aspects; à savoir : les formes textuelles, la conception du contexte situationnel permettant l'interaction entre le texte/situation et le texte/acte, et enfin pour conclure; les dichotomies textuelles fondées sur les opposition: prose/poésie, écrit/orale.. etc. nous avons terminé par démarquer quelques fonctions textuelle dans le processus narratif que nous avons jugé intéressant pour entourer la question.

*__الكلمات المفاتيح__: الأشكال النصية-التراكب-وظائف النصوص-المقامات-الحريري.

الجديد لا ينسي القديم، بل يردنا إليه بصفة مستمرة، فالجديد إعادة تقويم جزئية أو كلية لكل ما نعرف، وإعادة التقويم لا تقتضي بالضرورة الشك أو الهدم، بل تقتضي النظر في إمكانات استعمالٍ مخالِفة للمعهود.

كان هذا حال القراءة العربية المعاصرة على ضوء المناهج الحديثة في إعادة تعاملها مع المعطيات التراثية، هذه القراءة التي كانت تريد أن تعطي النص القديم أسباب الحياة في العالم المعاصر الذي يختلف في كثير من شروط قيامه عن العالم القديم. لقد كانت القراءة تبحث دوما عما يمكن أن يخترق الزمان ليكون الواسطة بين ماضينا وحاضرنا، لأن خوفنا الدائم هو ألا نكون ما كنا دائما، أو أن نصير جنسا عريًّا عن كل مقومات الإنسانية.

ولعل قائلا يقول: ما شأن السؤال الأخلاقي في هذه المسألة؟ فنقول: وهل الكتابة إلا فعل أخلاقي؟ نحن نكتب لتقويم أنفسنا والأشياء من حولنا، نحن نكتب لنحكم ونحاكم على ضوء معيار الصواب والخطأ، والحسن والسيء، والجميل والقبيح. نحن نكتب لا لنبقي للناس عالما يتحول باستمرار، بل لنبقي أنفسنا في هذا العالم مهما تحول.

بُحِث فن المقامات كما رسم أنموذجه الهمذاني في إطار أدب الهزل، ولذلك دارت الدراسات عنه في دائرة: التهكم والهزل وأدب الضعف والأدب الماجن وغير ذلك من التصنيفات الجزئية، والحقيقة أن هذه التصنيفات لم تراع توظيف النص الهزلي في فضائه الاجتماعي، وإلا لكانت قد انتبهت إلى أنه لا يقل جدية عن أي عمل درامي، ذلك أن ثمة فرقا مؤثرا بين الهزل وتوظيف الهزل. فمن المعلوم مثلا أن النكتة–وهي النص الهزلي الأنموذجي– من أنكى الأسلحة السياسية في زمن الترهيب والدكتاتورية.

وقد أدى هذا التصنيف القديم الحديث إلى استبعاد فن المقامة من دائرة النقد الجاد، ليظل هذا النص في أحسن أحواله: خزانة معارف لغوية أو أدبية، ولعل هذا هو السر في تدني مستواه عند كتاب المقامات المتأخرين كاليازجي في مجمع البحرين، وهو أنه لم يحافظ إلا على التقليد الموسوعي في كتابة المقامة، في حين اختفى من النص روحه وجوهره.

فنص المقامة الأدبية من روح عصره في أبعاده الثقافية والدينية والاجتماعية والسياسية والنفسية. إنه صورة ممتلئة حياةً من الواقع والممكن. ولئن كانت العين متعلقة في القراءة الأولى بمحور المشهد: البطل والراوية، فإن النص يوازي على جنباته عالما متكاملا من الشخوص والأحداث والأمكنة والأزمنة. ويبني تفاعل كل هذه المكونات عن طريق ما نسميه "التراكب النصي" أو ما يُعرف في الأوساط الدراسية بتداخل الأجناس النصية. ونفضل في هذه الدراسة استعمال المصطلح الأول المأخوذ من وحي الآية الكريمة: (نخرج منه حبا متراكبا)[الأنعام:99]، وذلك بسبب ما يشير إليه هذا المصطلح من مفهوم الآلية والتقنية في مقابل مصطلح التداخل الذي قد يفهم منه تشظي الشكل النصي داخل البناء النصي الأكبر، كما يدل مصطلح التراكب على تحديد موقع الشكل النصي داخل التوليفة النصية مع بقاء التمييز الشكلي اللفظي له، في حين أن التداخل يوحي بتماهي هذا النص أو ذوبانه. والحقيقة أن المفهومين أو الظاهرتين كلتاهما موجودة بالفعل في الأعمال الأدبية، إلا أن هذه النصوص الداخلية في المقامات تتميز بنوع من الاستقلالية الداخلية المقصودة من قِبَل المؤلف–كما سيأتي–خلافا للتداخل في الرواية مثلا.

هذا النوع تشير إليه الباحثة وفاء زبادي في سياق حديثها عن أشكال التداخل النصي، تقول: "أما الشكل الثاني من التداخل فإنه يقوم على القصدية المسبقة للمؤلف، والغاية منها إضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه عن التنميط النوعي، وتكفل له خصوصية في الجنس الذي ينتمي إليه كاستعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلات وغيرها"[1]. فما تعتبره الباحثة نوعا من أنواع التداخل، يفرض علينا موضوع الدراسة ومنهجها أن نخصص له مصطلحا دقيقا يعبر عن واقع التفاعل بين النصوص وطبيعته داخل نص المقامات.

وأما فيما يخص منهج الدراسة فينبغي أن ننبه إلى أن أحسن البحوث المقدمة إلى اليوم فيما يتعلق بدراسة المقامات هو كتاب: "المقامات: السرد والأنساق الثقافية"، للباحث عبد الفتاح كيليطو، والذي لا يمكن إنكار استفادتنا العظيمة منه في ولوج عالم المقامات، لولا أن طبيعة دراستنا والهدف المنشود منها استدعى قلب المنهج الذي اعتمد عليه إذ يقول: " سنحتفظ لأنفسنا، فيما يخصنا، بالبرنامج التالي كما سطره ميشيل فوكو: "ينبغي على هذه المفاهيم الأربعة أن تمارس دورها بصفتها مبدأ ضابطا للتحليل. هذه المفاهيم هي: مفهوم الحدث، مفهوم السلسلة، مفهوم الانتظام، مفهوم إمكانية الوجود. إنها تتعارض كما نرى، حرفا حرفا، مع المفاهيم التالية: الحدث يعارض الخلق أو الإبداع، والسلسلة تعارض الوحدة، والانتظام يعارض الابتكارية والأصالة، وشرط إمكانية الوجود يعارض الدلالة أو المعنى. إن هذه المفاهيم الأربعة الأخيرة(من دلالة وابتكارية ووحدة وإبداع) كانت قد هيمنت بشكل عام على التاريخ التقليدي للأفكار. كان مؤرخو الأفكار التقليديون يبحثون عن نقطة الخلق وعن وحدة العمل أو العصر أو الموضوع، وعن طابع الابتكارية الفردية، وعن الكنز اللا محدود للدلالات المطمورة"[2]. فإذا كان كيليطو من خلال هذا المنهج الفوكوي المتبنى قد عمل في إطار الشقوق والقطائع، فإننا نجد أنفسنا مدفوعين إلى مخالفته في بعض أسس المنهج حيث سيكون منطقنا منطقا تركيبيا يدرس المكونات والمواد في ضوء الوحدة والتماثل للوصول إلى الهدف المنشود.

وننبه في الختام إلى أن مدونة هذه الدراسة ستقتصر على مقدمة الحريري إضافة إلى المقامات الخمس الأولى: الصنعانية والحلوانية والدينارية والدمياطية والكوفية، وذلك لاستحالة إنشاء دراسة جادة واستقرائية للمقامات كاملة في إطار المساحة المتعارف عليها لمثل هذه الدراسة، وقد كان اختيار هذه المقامات الخمس لأسبقيتها في الترتيب دون النظر إلى معيار آخر.

*تعليمية الأشكال النصية في مقامات الحريري:

نعتقد أن هذا العمل الأدبي المتكامل وهو المقامات الحريرية، ليس فقط موسوعة للمعارف القديمة، بل هو- وهذا الأهم في نظرنا-موسوعة للأجناس النصية، والأنواع الأدبية القديمة. فقد حاول الحريري أن يضمِّن مقاماته كل فنون القول المتداولة: النثرية منها والشعرية، بل قد ضمن مقاماته أوضاعا أدبية قل أن يُنتبه لها فضلا عن أن يُهتم بها: كوضع المحاسن والمساوئ في المقامة الدينارية.

وإن كان ثمة من هدف تعليمي للمقامات يستحق فعلا الوقوف عنده فهو تعليمية الأشكال النصية، نقول هذا الكلام من أجل الجدل الدائر بين الدارسين حول حضور هذا المقصد، فمن جهة نجد شوقي ضيف يرى أن التعليم لم يكن مقصدا لإنشاء المقامات عند البديع-حسبُ- وإنما كان المقصد الأساس، بل الأوحد إن نحن استسلمنا لعبارته إذ يقول: "وليس في القصة عقدة ولا حبكة، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يعن بشيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا، إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية

وتقفهم على ألفاظها المختارة. فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فأجراه في شكل قصصي"[3]. ويجد هذا الرأي متكأ في فهم قديم يعضده عند ابن الطقطقي إذ يقول: "..إذ المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر، نعم، وفيها حكم وحيل وتجارب، إلا أن ذلك مما يصغر الهمة، وهو مبني على السؤال والاستجداء والتحيل القبيح على تحصيل النزر الطفيف، فإن نفعت من جانب ضرت من جانب، وبعض الناس تنبهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعية"[4]. ولكن يبدو أن هذا الرأي لا يقنع عبد المالك مرتاض، الذي يرى أن من الخطأ تعميم مقصد واحد على مقامات البديع كلها، فضلا عن المقامات الأخرى كمقامات الحريري وابن ناقيا البغدادي وغيرهما[5]. وحين يتعرض مرتاض لأهداف الحريري من مقاماته يحاول أن يفصِّلها في خمسة أهداف هي:

1-التحدي وإظهار القدرة.
2-التعليم.
3-الطعن في الأدباء والشعراء السابقين.
4-الهزل والإضحاك.
5-الوصف.

ومع أن هذه الأهداف قد صيغت-كما هو حال الدراسة جمعاء-وفق أدوات تحليلية تكاد تكون متجاوزة كلية، فإننا لا بد أن نقف مع مقصود هدف: التعليم الذي يراه مرتاض من أهداف الحريري، فنجد أنه يراه منحصرا في التعليم البِنَوي للغة في مستوياتها الدنيا، يقول: "التعليم: ويتجلى في بعض المقامات التي عالجت مسائل إملائية وصرفية، كما نجد ذلك في المقامة الحلبية التي ضمنها أبياتا تتحدث عن الكلمات التي يمكن أن تكتب بالسين والصاد.."[6]. هذا الرأي يبدو شديد القصور في ضوء قراءة تتوسل أدوات جديدة أسفرت عنها لسانيات التواصل وتحليل الخطاب، حيث صارت الأوضاع النصية أشد مركزية من ذي قبل، مما يدفع ضرورة إلى إعادة القراءة والتقويم على وفق هذه المستجدات.

يتميز عصر الحريري-وما قبله بعقود قليلة- بأنه عصر الموسوعية الثقافية، على مستوى التخصصات من جهة، وعلى مستوى أشكال الكتابة من جهة أخرى، حيث بدأت تظهر إلى الساحة الأدبية شخصيات تجمع بين فنون القول المختلفة التي كانت قبل قرن أو قرنين تخصصات حقيقية: النثر في مقابل الشعر، والخطابة في مقابل الإنشاء، والعلم في مقابل الأدب. وكان لا بد للتكوثر الثقافي المستمر أن يسري نحو التجمع في الأوضاع الموسوعية من جهة، وفي الشخصيات الموسوعية من جهة أخرى. فظهر إلى الوجود: أبو منصور الثعالبي وأبو الفتح كشاجم، وأبو الفتح البستي، والوزيران: ابن عباد وابن العميد، وبديع الزمان الهمذاني، وأبو بكر الخوارزمي، وغيرهم كثير ممن "تعانى الصناعتين"، وهذا الذي حمل الهمذاني والحريري وأضرابهما على أن يجعلوا من أبطالهم صورة من

هذه الشخصية الموسوعية. يقول عبد الفتاح كيليطو: "المقامات التي تستوعب كل تشكيلة الأنواع المعروفة كان لا بد لها أن ترى النور. الشخصيتان الرئيسيتان كائنان متحولا الأشكال، يخوضان تجارب عديدة هي بمثابة مواقف خطاب تتفتح فيها وتنصهر الأنواع في تعدديتها. يشبِّه أبو الفتح نفسه بأبي قلمون، وهو اسم لثوب يتراءى في ألوان متحولة. نص المقامات الذي يتتبع تحولات الشخصية في بريق من الخطاب، هو أيضا أبو قلمون. وقضية الهوية تطرح بنفس الصيغة سواء تعلق الأمر بالنص أو بالشخصية، إذا كان أبو الفتح هو سند الممكنات الوجودية التي تدخل حيز الفعل، فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعا عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل أيضا اللغز والمأدبة والمناظرة والموازنة إلخ. المقامة إطار للشعر وللنثر في الآن ذاته"[7].

ويستشكل كيليطو حقيقة قصد الهمذاني منشئ المقامات هذا الغرض الذي هو تجميع الأشكال النصية، من جهة أن ما نُقل من المناظرة بينه وبين أبي بكر الخوارزمي في شرعية فن المقامات لم تتضمن محاجة الهمذاني عن هذا الجانب الإبداعي في مقاماته، يقول: "لكننا لا نرى الهمذاني في أية لحظة يرد على خصمه بكون المقامات تستوعب عددا مدهشا من الأنواع، وبالتالي فالإجادة في إنشاء المقامات برهان على المهارة في الأشكال المختلفة للكتابة العربية. يكتفي بالإشارة إلى الموضوعة المهيمنة في مؤلفه، أي الكدية، لكن المقامات ليست قاصرة على تلك الموضوعة. باختصار، يبدو كما لو أن الخوارزمي والهمذاني لم يريا في المقامات إلا مجال استثمار للكدية، لا الحقل الخصب والملتف حيث تنمو نباتات من كل نوع"[8]. ولكن لا يبدو أن هذا الاستشكال يمكن أن يمثل معارضا قويا للفكرة، وذلك لأنه ليس من الضروري أن تتضمن المناظرة كل ما يتعلق ببناء المقامات، بل يمكن أن تدور على جانب واحد منها هو موضوعة الكدية، أو على الصياغة اللغوية لها فيكون النظر حينذاك في جزئيات النصوص.

وإذا كانت هذه الإشكالية قائمة عند الهمذاني، فإن السبب الرئيس فيها هو أنه لم يعقد لمقاماته مقدمة تفصح عن الخطوط المنهجية لها[9]، ولكن الأمر ليس كذلك عند الحريري، فقد بين من خلال مقدمته أن من مزايا مقاماته أنها: "تحْتَوي على جِدّ القَوْلِ وهزْلِه. ورَقيقِ اللّفْظِ وجزْلِه. وغُرَرِ البَيَنِ ودُرَرِه. ومُلَحِ الأدَبِ ونوادِرِه. إلى ما وشّحْتُها بهِ من الآياتِ. ومَحاسِنِ الكِناياتِ. ورصّعْتُهُ فيها من الأمْثالِ العربيّةِ. واللّطائِفِ الأدبيّةِ. والأحاجيّ النّحْويّةِ. والفَتاوَى اللّغويّةِ. والرّسائِلِ المبتَكَرةِ. والخُطَبِ المحَبّرةِ. والمواعِظِ المبْكِيةِ. والأضاحيكِ الملْهِيَةِ"[10]. وبحكم أن العالم الداخلي للمقامات عالم افتراضي، فإن النصوص المتضمنة فيه ليست نصوصا فعلية وإنما هي نصوص أنموذجية، أو هي تطبيقات عملية للسجلات النصية المختلفة، ونستعير هنا مصطلح إيزر لأنه الأقدر في منظورنا على التعبير عن نموذجية النص في المقامات، حيث تستجيب هذه النصوص لشروط المواضعات الشكلية والتواصلية التي يتأسس من خلالها الشكل النصي.

يقدم الحريري من خلال حبكات المقامات أشكالا نصية على درجة كبيرة من الثراء والتنوع، تدل دلالة واضحة على أن المؤلف لم يكن قارئا عاديا ولا ذا ثقافة سطحية، وإنما كان ذا بصيرة نافذة في الفروق القائمة بين

الأجناس الأدبية والأشكال النصية الأكثر قربا، ولذلك فإن ما يقدمه من نصوص يُظَن أنها أشكال متكررة هي في الواقع "أجناس دنيا" من الجنس الأعلى المعروف على المستوى النظري[11]. ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك بالشكل النصي: الخطبة، حيث يقدم لنا الحريري نموذج الخطبة الوعظية في المقامة الصنعانية[12]، ثم يكرر الأمر في المقامة الساوية[13]، ولكن الفضاء المقامي يسمح لنا بالتمييز بين جنسين أدنيين من الخطبة، هما: الخطبة الوعظية التي تكون في المحافل العامة كالأسواق والنوادي مثلا، والتي تحقق أهدافا مرتبطة بالمقابلة بين طلب أسباب الدين وأسباب الدنيا والتحذير من الغفلة المستمرة والغرق في مستنقع العالم السفلي، والخطبة الوعظية التي تكون في الجنائز وبين القبور، والتي تركز خاصة على الموت وغفلة الناس عنه خاصة في مقام الجنازة والدفن. ويقدم الحريري من خلال الخطبتين نموذجين مرتبطين بمقامين مختلفين ومستلزمين لخصائص شكلية وفنية متمايزة.

كما يقدم لنا الحريري نصوصا وجدت مكانا لها في جدولة الأشكال النصية بفعل التكاثر التأليفي الذي شهده العصر العباسي، فالكتابة وحدها تملك القدرة على تثبيت النصوص وإعطائها أسباب الشرعية(الأدبية) والبقاء. يقول عبد الفتاح كيليطو: "إن الكتابة، بأسرها للنص في شباكها، تدخل عنصر الثبات والدوام، لذا لا تخضع لها إلا النصوص التي يرغب في الحفاظ عليها والتي لا جدال في مصداقيتها"[14]. ومن هذه النصوص نص "المسامرة" الذي وجد شرعيته من خلال كتاب "ألف ليلة وليلة" وكتاب "الإمتاع والمؤانسة" للتوحيدي، وهو الذي ينمذجه الحريري من خلال المقامة الدمياطية في مشهد مسامرة أبي زيد السروجي مع ابنه، ويضمنه الحريري في الوقت نفسه نص "الوصية"، فالمسامرة بين البطل وابنه تتجاوز مجرد العبث الكلامي لقضاء الوقت أو استجلاب النعاس لتتحول إلى درس فعلي في طرائق التعامل، وهنا نعود فنقابل بين هذا النص وبين نص المسامرة في المقامة الكوفية، حيث يَحضر الحديث العجائبي والخبر الطريف الذي يخلب العقول ويستوجب الذهول ويعطل الإحساس بالزمان، لنجد أنفسنا مرة أخرى أمام جنسين أدنيين لأدب المسامرة.

وفي أنموذج ثالث يقدم لنا الحريري ضمن المقامة الدينارية شكلا نصيا عزيزا لم تُستنفَد إمكانياته في حدود ما وصلنا من مؤلفات تراثية، وهو نص المحاسن والمساوئ الذي وصلتنا فيه بعض الآثار مثل: "المحاسن والأضداد" للجاحظ، و"المحاسن والمساوئ" للبيهقي، و"الظرائف واللطائف" للثعالبي. ومن المؤسف حقا أن هذا النص لم ينل حظه ولا حقه من الدراسة والبحث والتفسير مع أنه تسري فيه روح عصر بدأت تتسرب إليه نسبية القيم ونزعة التشكيك في القيمة الأخلاقية، مما جعل كل شيء–حتى أشياء مقطوعا فيها دينيا وعرفيا–ترجع إلى دائرة الجدل مرة أخرى. يتعامل الحريري على لسان بطله السروجي وفق هذا المنطق الجدلي في صفة الدينار، حيث يبني الحبكة على عرض الحارث بن همام على السروجي دينارا ذهبيا مقابل مدحه، ثم دينارا آخر مقابل ذمه، وهنا نجد نصينا متقابلين متناقضين من حيث المضامين، مع أنهما عرِيَّان من كل مبدأ أخلاقي متعلق بصدق العاطفة، فهمُّ السروجي الوحيد هو أن ينال الدرهم أيا كانت الوسيلة إليه، وكأن الحريري يريد أن يوصل إلينا صورة من عصره الذي يتسم بنفاق التصورات والمقالات، حين لا يراد من المدح أو الذم إلا الوصول إلى غرض معين، وإن

استدعت الحاجة في غد أن يتوسل إلى هذه الغاية نقيض وسيلة الأمس فلا بأس، ما دامت النسبية طاغية على التصورات.

كانت هذه جملة من النصوص التي تكشفت عنها المقامات محل البحث، ولا شك أن دراسة استقرائية وافية ستضعنا أمام موسوعة فعلية من الأشكال النصية التي تزخر بها الثقافة العربية في كل مناحيها. والقصد أن فن المقامات في إحدى غاياته-إن لم تكن أهمها على الإطلاق-تجميع للذاكرة النصية العربية، فهي كتابة للمكن من خلال الواقع، ولذلك نجد أن المقامات التخاطبية المتضمنة في هذا الفن هي نفسها المقامات التخاطبية التي قُسمت على ضوئها كتب الأدب والاختيارات المرتبة كعيون الأخبار، والعقد الفريد، ومحاضرات الأدباء، والتذكرة الحمدونية، وغيرها. وقد تبين بهذا كيف تغلغل الإنجاز الأدبي إلى كل مناحي الحياة: السياسية والاقتصادية والإدارية والدينية والاجتماعية، فضلا عن الوسط الثقافي البحت الذي هو الوسط الأصلي للأدب.

*المقامة أو صناعة المقام:

بحثت أكثر الدراسات المتعلقة بفن المقامات مصطلح "المقامة"[15]، هذا المصطلح الغامض الذي ظهر فجأة على لسان بديع الزمان الهمذاني للدلالة على فن أدبي وجنس نصي لم تستطع الدراسات أن تنفي جزما أسبقيته فيه، فالاستعمالات السابقة على الهمذاني لا يدخل شيء منها في علاقة مباشرة مع "فن المقامات" وإن كان بعضها يمثل إرهاصا له بشيء من التأويل. ولعل أقرب هذه الاستعمالات هو توظيف مصطلح المقامة بمعنى: الموقف، كما هو عند الجاحظ في "العثمانية"[16]، وعند ابن قتيبة في "عيون الأخبار"[17].

ونحن نتوقف عند هذا المصطلح: الموقف، لأنه-إضافة إلى اقترابه من مفهوم المقامة عند الهمذاني ومن تلاه-يقترب جدا مما نريد دراسته، فالمقامة الهمذانية موقف إنساني يدخل في ممكنات الحياة، فليس هو بالنص العجائبي أو الخرافي، ويتميز هذا الموقف بأن نصا أو مجموعة نصوص تتمركز في ثناياه لتَكُونَ هي "الحدث"، وحينئذ يتحول هذا الموقف إلى سياق خارجي للأحداث الكلامية المركزية، وهو ما نسميه في علم البلاغة قديما، وفي الدراسات التداولية حديثا بسياق الموقف أو السياق الخارجي أو "المقام". فإذا كان المقام مفهوما نظريا لكل سياق خارجي يحف خطابا أيا كان، فحينئذ يمكن أن نعبر عن سياق خارجي معين مرتبط بخطاب تم التلفظ به في لحظة زمنية معينة وفي مكان معين سواء في العالم الحقيقي أو العالم الممكن بأنه "مقامة".

وعليه، فإن المقامة من هذا المنظور ستنقسم عند التحليل إلى نصين: نص البطل أو النص المركزي الذي يتشوف إليه القارئ وينتظره بشغف، ونص الراوي الذي قد يكون أقل حضورا في وعي القارئ المنصب على الحدث، في حين أنه يؤدي دورا مصيريا في تحضير تلقي القارئ لنص البطل، فالراوي يحصر الزمان والمكان، ويُحضِّر المشهد، ويستحضر الشخوص، ويستفز التطلعات، ويهيج العواطف. باختصار: إنه "يصنع المقام".

وحتى يمكن تصور الفكرة تصورا عمليا، يجدر بنا أن نقف على مقطع المقامة الصنعانية الذي يسبق نص خطبة أبي زيد السروجي، يقول الحريري: "حدّثَ الحارثُ بنُ هَمّامٍ قالَ: لما اقتَعدْتُ غارِبَ الاغتِرابِ. وأنْأتْني المترَبَةُ عنِ الأتْرابِ. طوّحَتْ بي طَوائِحُ الزّمَنِ. إلى صنْعاء اليَمَنِ. فدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ. باديَ الإنْفاضِ. لا أمْلِكُ بُلْغَةً. ولا أجِدُ في جِرابي مُضْغَةً. فطَفِقْتُ أجوبُ طُرُقاتِها مِثلَ الهائِمِ. وأجولُ في حَوْماتِها جَوَلانَ الحائِمِ. وأرُودُ في مَسارحِ لمحاتي. ومَسايحِ غدَواتي ورَوْحاتي. كريماً أُخْلِقُ لهُ ديباجَتي. وأبوحُ إلَيْهِ بحاجتي. أو أديباً تُفَرّجُ رؤيَتُه غُمّتي. وتُرْوي رِوايتُه غُلّتي. حتى أدّتْني خاتِمَةُ المطافِ. وهدَتْني فاتِحةُ الألْطافِ. إلى نادٍ رَحيبٍ. مُحتَوٍ على زِحامٍ ونَحيبٍ. فوَلَجْتُ غابةَ الجمْعِ. لأسْبُرَ مَجْلَبَةَ الدّمْعِ. فرأيتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ. شخْصاً شخْتَ الخِلْقَةِ. عليْهِ أُهْبَةُ السّياحَةِ. وله رنّةُ النِّياحَةِ. وهوَ يطْبَعُ الأسْجاعَ بجواهِرِ لفظِهِ. ويقْرَعُ الأسْماعَ بزَواجِرِ وعْظِهِ. وقدْ أحاطَتْ بهِ أخلاطُ الزُّمَرِ. إحاطَةَ الهالَةِ بالقَمَرِ. والأكْمامِ بالثّمرِ. فدَلَفْتُ إليهِ لأقْتَبِسَ من فوائِدِه. وألْتَقِطَ بعْضَ فرائِدِه. فسمِعْتُهُ يقولُ حينَ خبّ في مجالِه. وهَدَرَتْ شَقاشِقُ ارتِجالِه: أيّها السّادِرُ في غُلَوائِهِ.."[18].

يتضمن هذا المقطع–الذي سنعتبره من الآن نصا ذا استقلالية وظيفية–صناعة جادة للمقام الذي سيحف خطبة السروجي، ويرسم لها إستراتيجيات تلقٍ تُضاعف من قوتها التواصلية، وذلك عن طريق مجموعة من الوسائل:

أ–التحضير النفسي للراوي: حيث يرسمه الحريري شخصا فقيرا معدما، لا يملك مالا أو تجارة تشغله، وإنما همه زاد يومه أو راحة نفسه، وهي حالة نفسية تؤهل لقابلية أكبر لاستماع الوعظ: " لما اقتَعدْتُ غارِبَ الاغتِرابِ. وأنْأتْني المترَبَةُ عنِ الأتْرابِ"، " فدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ. باديَ الإنْفاضِ. لا أمْلِكُ بُلْغَةً. ولا أجِدُ في جِرابي مُضْغَةً"، "كريماً أُخْلِقُ لهُ ديباجَتي. وأبوحُ إلَيْهِ بحاجتي. أو أديباً تُفَرّجُ رؤيَتُه غُمّتي. وتُرْوي رِوايتُه غُلّتي".

ب–تحضير المشهد: حيث يحشد الحريري في المشهد خلائق من الناس المجتمعين: "حتى أدّتْني خاتِمَةُ المِطافِ. وهدَتْني فاتِحةُ الألْطافِ. إلى نادٍ رَحيبٍ"، على شيء لا يدري ما هو، ثم هو يُفعّل النص المكتوب الصامت بمؤثرات صوتية تضخم الضجيج فيه: "إلى نادٍ رَحيبٍ. مُحتَوٍ على زِحامٍ ونَحيبٍ"، وهنا ينتقل الحريري إلى عنصر التشويق، فهو لا يكشف سبب هذه الاجتماع عن طريق السرد المتواصل، بل يجعل هذا السبب عقدة توجب على القارئ الوقوف عندها: "فوَلَجْتُ غابةَ الجمْعِ. لأسْبُرَ مَجْلَبَةَ الدّمْعِ"، وعليه فالراوي–ومعه القارئ–يدافع هذا الزحام ويتطلع بالبصر محاولا اكتشاف موجب هذا التجمع الحافل المليء بصخب البكاء و"النحيب"، وهنا يكتشف العنصر الثالث في صناعة المقام.

ج–صناعة البطل: يصل الحريري إلى الشخصية المحورية للمقامة، إنه البطل: الذي لا يعرفه–إلى حد الساعة أحد–، ولكنه الشخص الواعظ الذي تجمعت فيه كل أسباب استماع الموعظة وتقبلها منه، ابتداء من شكله الخارجي: "فرأيتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ. شخْصاً شخْتَ الخِلْقَةِ. عليْهِ أُهْبَةُ السّياحَةِ"، فواعظنا: شخت الخلقة، أي رجل نحيف الجسم تدل معالم خلقته أنه ليس ممن استكثر من متاع الدنيا، ثم تضفي الموسوعة عليه كل ما يمكن أن

يتعلق بهذه النحافة الظاهرة، من الصوم المتتابع، وأهم من ذلك: من الفقر الظاهر، وهي الصفة التي سيحرص البطل على أن تظهر عليه ليؤتي العمل أكله بعد الخطبة، كما أن هذا الواعظ ليس من أهل الحل، بل من أهل الترحال، والتنقل من محل إلى محل، وهو ما يحمل السامعين على أن يجمعوا له من المال في آخر خطبته ما يستعين به على سياحته: "أدْخَلَ كلٌّ منهُمْ يدَهُ في جيْبِهِ. فأفْعَمَ لهُ سَجْلاً منْ سَيْبِه. وقال: اصْرِفْ هَذا في نفقَتِكَ. أو فرّقْهُ على رُفْقَتِكَ"[19]. ثم يعرج الحريري على أهم ما يميز الواعظ: طريقة كلامه: " وله رنّةُ النِّياحَةِ. وهوَ يطْبَعُ الأسْجاعَ بجواهِرِ لفظِهِ. ويقْرَعُ الأسْماعَ بزَواجِرِ وعْظِهِ"، "فسمِعْتُهُ يقولُ حينَ خبّ في مجالِه. وهَدَرَتْ شَقاشِقُ ارتِجالِه"، وهنا يجمع الحريري كل براعته ليصف الطبقات الثلاث التي تشكل الرسالة:

-الطبيعة الصوتية (الأكوستيكية)، وهي رنة النياحة، أو ما يعرف في فنون الأداء بالبحة.
-الأداء البلاغي: عن طريق استعمال جواهر الألفاظ وترصيعها في العبارات المسجوعة المعروف عنها قوة الوقع والتأثير.
-المضمون الدلالي: الوعظ الزاجر ذو الوقع البالغ على السامعين، النازل على مسامعهم نزول القوارع.
ثم يزيد الحريري من صناعة صورة هذا الواعظ عن طريق رسم تأثر الناس به والتفافهم من حوله: " فرأيتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ ... وقدْ أحاطَتْ بهِ أخلاطُ الزُّمَرِ. إحاطَةَ الهالَةِ بالقَمَرِ. والأكْمامِ بالثّمرِ".

هذا أنموذج تحليلي أردنا من خلاله توضيح الطريقة التي يعمل بها الحريري على صناعة المقام عن طريق ما أسميناه تحضير المشهد بكل مكوناته، وهناك آلية أخرى يستعملها الحريري بانتظام، وهي الاختيار الموفق للفضاء المقامي، والذي يذكرنا بتقنية اختيار المشهد عند رسامي اللوحات الزيتية. على أن اختيار الفضاء المقامي عند الحريري هو في الحقيقة البحث عن المناسبة التامة بين الفضاء والشكل النصي الذي ينوي تقديمه من خلال المقامة، ويمكن أن نتلمس هذه الآلية من خلال المقامة الحلوانية، حيث يختار الحريري فضاء خاصا هو دار الكتب، ويشرع في تحديدها بشكل يؤطر الموضوع، يقول: "حضَرْتُ دارَ كُتُبِها التي هيَ مُنتَدى المتأدّبينَ. ومُلتَقَى القاطِنينَ منهُمْ والمتغرّبينَ"[20]، فيقوم الحريري من خلال هذا الوصف بتوجيه طبيعة البحث إلى الجانب الأدبي النقدي، باعتبار أن قاصدي هذه الدار من شداة الأدب دون سائر العلوم والفنون الأخرى، وعليه، فالمتصور أن يكون موضوع المناظرة القادمة أدبيا، لا فقهيا ولا سياسيا. وكذلك نجد الحريري يختار الفضاء السفري لنص المسامرة في المقامة الدمياطية، فالحاجة إلى السمر في السفر أعظم من الحاجة إليه في الحضر، لما فيه من تعطيل الإحساس بالزمان وتهوين السفر الطويل، ثم لما فيه من إعطاء الشعور بالأمان من مخاوف الأماكن المقفرة المظلمة، ثم لأن السفر أصالة في الموروث الشعبي مدرسة الحياة وسوق التجارب ومستودع العبر، كل هذا يسهم في تقوية التواصل من خلال نص المسامرة وبناء إستراتيجية تلقٍ فاعلة بالنسبة للقارئ.

يمكن أن نقول إن للمقامات جانبا تعليميا يدخل في التعليم المباشر للبلاغة العربية، وهو جانب وضع النصوص النموذجية للأجناس النصية في فضاءاتها المقامية، فالقيمة الأدبية للنصوص-الأحداث المتضمنة في

نصوص المقامات، أنها لا تنفصل بحال عن الفضاء المقامي(الذي لا ينبغي أن ننسى أنه فضاء مصنوع)، وهو ما يفسر نوعا ما القدرة التأثيرية للأقوال المنسوبة إلى البطل. هذا الكلام لا يعني طبعا أننا نزعم أن الحريري كان يضمر هذا المقصد من خلال إنشاء المقامات، ولكن يعني أنه يمكن الاستفادة منه في تعليمية البلاغة العربية من خلال بحث علاقة التراكب النصي بين مكوني المقامة: النص المقام/نص الراوي، والنص الحدث/نص البطل.

***المتقابلات النصية في نص المقامة:**

يقدم الحريري في نص المقامة توليفة نصية تتراكب على كيفيات معينة خدمة لمقاصد محددة، وتتنوع هذه الكيفيات على العناصر التي نبسطها في دراستنا. فمن أهم التراكبات النصية التي تظهر بجلاء في المقامات محل البحث: التقابلات النصية، حيث نجد الحريري يعرض المقدرة الإنشائية عن طريق الجمع بين أشكال نصية تتقابل في ضوء خاصية معينة. ويبدو أن خاصية التقابل تقليد أدبي ظاهر في الأدب العربي القديم حيث لا يفتأ المؤلفون يشيرون إليه في سرد مواد مؤلفاتهم، نجد هذا مثلا عند التنوخي في مقدمة نشوار المحاضرة حين يقول متحدثا عما ضمنه كتابه من: "من أخبار الملوك والخلفاء.. **والأجواد والبخلاء.. والسفهاء والحلماء.. والمحدّثين والفقهاء.. والرّجّاز والخطباء.. والحفّاظ والدراة، واللّغويين والنحاة.. وذوي التّنمّس والإخلاص.. والأغبياء والمتخلّفين، والفطناء والمتقدّمين، والشطّار والمتّقين**"[21]. ونجد مثله عند التوحيدي في مقدمة كتابه الحافل البصائر والذخائر إذ يقول: " فإنك مع النشاط والحرص ستشرف على رياض الأدب، وقرائح العقول، **من لفظ مصون، وكلام شريف، ونثر مقبول، ونظم لطيف.. وهزل شيب بجد، وجد عجن بهزل..**"[22].

وهنا نعود إلى مفهوم القيمة التقابلية عند دي سوسور، حيث إن أحد المتقابلين النصيين لا يحقق قيمته الإنجازية إلا من خلال مقابلته بالنص الآخر، ومن خلال المتقابلات النصية تتقابل طبقات الأدباء في جدلية مستمرة داخل المؤسسة الثقافية، حيث يتقابل الشعراء والكتاب من جهة، أو المبدعون والنقاد من جهة أخرى، أو الأدباء واللغويون من جهة ثالثة، وهكذا. ويشكل هذا التقابل المستمر التوازن المطلوب للحياة الأدبية، والقائم على مفاهيم التنافسية والرقابة مما يضمن للمجتمع الثقافي استمرارية الإبداع من جهة وجودة النوعية من جهة أخرى.

ونستطيع من خلال مقامات الحريري محل الدراسة أن نميز بين المتقابلات التالية:

1-النص النثري/النص الشعري: وهي المتقابلة الحاضرة تقريبا في كل المقامات، والتي تمثل التقابل النصي الأظهر في الأدب العربي، فأدب العرب نظم ونثر، وهذا النظام هو الذي كان مسيطرا على الرؤية الأدبية طوال القرون المتقدمة، وحتى لما دخلت إلى الأدب العربي أشكال نصية ذات أصول فارسية أو إغريقية كان لا بد من انتظامها ضمن هذه الثنائية، ونجد آثار هذه القسمة في مناهج التأليف النقدية القديمة، كما عند أبي هلال العسكري في كتابه: "الصناعتين" أي الشعر والنثر، وكذا عند ابن الأثير في موسوعته النقدية: "المثل السائر في

أدب الكاتب والشاعر"، وتسيطر الفكرة على فن المقامات على وجه الخصوص، حيث يشير اليازجي إليها بوضوح في عنوان مقاماته: "مجمع البحرين" قاصدا بالبحرين النثر والشعر، وينتظم الحريري في سلك هؤلاء مشيرا إلى الصناعتين في قوله معتذرا عن إنشاء المقامات: "...وذاكرته بما قيل فيمن ألف بين كلمتين، ونظم بيتا أو بيتين"[23]، كما لا يتوانى الشريشي شارح المقامات عن أن يجعل هذه المتقابلة فاتحة شرحه إذ يقول: "الحمد لله الذي اختص هذه الأمة بأفصح الألسنة وأفسح الأذهان، وشرف علماءها بالافتنان في أفانين البلاغة والبيان، وميزنا من بين سائر الأمم بالنثر المتفق الفِقَر، والنظم المعتدل الأوزان"[24]. ويقدم الحريري المتقابلة نص نثري/نص شعري إما بكيفية مستقلة داخل المقامة الوحدة، كما هو الحال في المقامة الدينارية، حيث يقدم الحريري نص الاستجداء النثري: "يا أخايِرَ الذّخائِرِ. وبشائِرَ العَشائِرِ. عِموا صَباحاً. وأنْعِموا اصطِباحاً. وانظُروا إلى مَنْ كان ذا نَديّ ونَدًى. وجِدَةٍ وجَداً. وعَقارٍ وقُرًى. ومَقارٍ وقِرًى. فما زالَ بهِ قُطوبُ الخُطوبِ. وحُروبِ الكُروبِ. وشَرَرُ شرِّ الحَسودِ. وانْتِيابُ النّوَبِ السّودِ. حتى صفِرَتِ الرّاحَةُ. وقرِعَتِ الساحَةُ..."[25]، ويؤخر النص الشعري–الذي يختم به عادة– إلى آخر المقامة:

"تعارَجْتُ لا رَغبَةً في العرَجْ*** ولكِنْ لأقْرَعَ بابَ الفرَجْ
وأُلْقيَ حبْلي على غارِبي*** وأسلُكَ مسْلَكَ مَن قد مرَجْ
فإنْ لامَني القومُ قلتُ اعذِروا*** فليسَ على أعْرَجٍ من حرَجْ"[26].

وقد يجمع بينهما في شكل نصي واحد كخطبة المقامة الصنعانية مثلا التي يمثل النثر هيكلها العام، إلا أنه يشفعها بثلاثة أبيات من الشعر، وكذا في نص المسامرة من المقامة الدمياطية حيث يحوصل أبو زيد السروجي وصيته لولده في أبيات، كأنما يحاول الحريري من خلال ذلك التوصل إلى المضمون الدلالي من خلال شكلي النثر والنظم، مما يضعنا أمام شكل الموازنة النقدية. ونتصور أن هذه المتقابلة قائمة على أساس إبراز تمكن السروجي من إطاري القول الفني، كما أنها تحاول أن تستثمر الخصائص الإعلامية للنثر والشعر، ففي حين يعمل النثر بما يتميز به من سلاسة الإرسال على البسط والشرح والعرض المطنب الذي هو أحد مقاصد المقامة، يأتي الشعر بخاصيته الموسيقية ليحوصل ما بسطه النص النثري ويقدمه للحفظ والتثبيت. كما يستعمل الحريري النص الشعري كثيرا للاعتذار في آخر المقامات مستفيدا من القدرة التأثيرية للشعر لتحقيق المقصد التداولي وهو المحافظة على العلاقة بين البطل والراوية، وهي العلاقة التي تضمن استمرارية المقامات.

2–النص الشفاهي/النص الكتابي: تحتل ثنائية الكتابة والشفاهية موقعا مميزا في الدراسات النقدية العالمية التي طالما شغلت بالمشكلة الهوميرية، كما احتلت موقعا فاعلا في التراث الأدبي العربي، وطالما كانت سببا في مناظرات ومحاورات، بل منافرات تعلقت بصحة نسبة الأدب الشفاهي ومقدار التغير الذي يمكن أن يكون طرأ عليه، وهل هذا التغير مؤثر في نتائج التحليل العلمي وكتابة تاريخ الأدب. ولعل أشهر المعارك الأدبية في هذا الموضوع تلك التي سببها كتاب "الشعر الجاهلي" لطه حسين، والتي كانت فاتحة سيل من الدراسات المتفاضلة

نوعا ودقة وعمقا في مناقشة الفكرة. ولا نشك في أن هذه الثنائية بدأت تبرز معالمها مع بداية التدوين نفسه، حين يجد الكتابيون أنفسهم أمام مشكلة تعدد الروايات على مستوى الكلمات والتراكيب أو على مستوى ترتيب الأبيات أو المقاطع إلى مستوى نسبة الآثار الأدبية إلى أصحابها. وقد عرفت الدراسات النقدية الأولى مشكلة الانتحال والسرقات الأدبية والتزيد في الرواية ونبهت عليها وعقدت لها فصولا ضمن مؤلفات البلاغة والنقد الأدبي. وقد حمل الجدل الذي خلفته هذه الظواهر وأمثالها إلى تسريع وتيرة نقل الموروث الشفاهي إلى الحالة الكتابية تلافيا للخرق الذي يمكن أن يتسع مع ضعف الملكات الأدبية المتعلقة بالأداء والرواية، والتي كانت إلى حد الساعة الضمان الوحيد لتماسك الموروث الشفاهي.

ومع أن الحريري قد عاش في زمن متأخر عن هذه المرحلة الحاسمة، فإنه لم يخلِ مقاماته من تمثيل هذه الحالة واعتبارها وجها من وجوه الثقافة العربية، بل الوجه الذي يحن إليه الأدباء حين صار الأدب حبيس الثقافة الكتابية، حيث صاروا يفتقدون الأدب الشفاهي الدال على قوة الطبع والبداهة، ولذلك يصور لنا الحريري في مقاماته البطل أبا زيد السروجي على أنه رجل ثقافة شفاهية بالدرجة الأولى، فهو الخطيب الذي يسترسل في الخطابة في المحافل العامة كما في مقامة الصنعانية[27]، وهو الشاعر المفلق الذي لا تتأخر عنه بداهته مادحا وهاجيا كما في المقامة الدينارية[28]، وهو المسامر الحلو الذي يتفنن في سرد الأخبار العجيبة كما في المقامة الكوفية[29]. ومع أن الحريري يتمدح من خلال شخص السروجي بهذه الثقافة، فإنه لا يخفي قلقه عليها من الاندثار والدروس مع الزمان، فهو يخشى عليها عادية النسيان أو التغيير، مما يحمله على أن يحث سامعيه على تثبيتها و"تخليدها"، يقول في المقامة الكوفية بعد سرده العجائبي: "... فهلْ سمِعْتُمْ يا أولي الألْبابِ. بأعْجَبَ منْ هذا العُجابِ؟ فقُلْنا: لا ومَنْ عندَهُ عِلمُ الكِتابِ. فقال: أثْبِتوها في عَجائِبِ الاتّفاقِ. وخلِّدوها بُطونَ الأوْراقِ. فما سُيّرَ مثلُها في الآفاقِ. فأحْضَرْنا الدّواةَ وأساوِدَها. ورَقَشْنا الحِكايَةَ على ما سرَدَها"[30].

كما يقترح علينا الحريري في موضع آخر نصا يتكفل السروجي نفسه بتثبيته وكتابته، ففي المقامة الدمياطية: "ونَهَضْتُ لأحدِجَ راحِلَتِي. وأتحمّلَ لرِحلَتِي. فوجدْتُ أبا زيْدٍ قد كتبَ. على القَتَبِ:

يا مَنْ غَدا لي ساعِداً*** ومُساعِداً دونَ البَشَرْ
لا تحْسَبَنْ أنّي نأي*** تُكَ عنْ مَلالٍ أو أشَرْ
لكنّني مُذْ لمْ أزَلْ*** ممّنْ إذا طَعِمَ انتشَرْ

قال: فأقْرَأتُ الجَماعةَ القتَبَ. ليعْذِرَهُ منْ كان عتَبَ"[31]. ومع أن الحريري يصرح بأن السروجي قد "كتب" نصه، فإنه يجعل هذه الكتابة من أوليات صور التدوين، حيث كان يُكتب على مواد غير ورقية مما تسعف به الحال كاللخاف والعسب والجريد[32]. فالحريري من خلال الصور الحضارية التي يقدمها لا يمسح عصره–حسبُ–وإنما يعمل على أن يقدم تطور الثقافة العربية في شريط تاريخي تتبدى فيه المحطات الكبرى لهذه التطور، لتكتسب مقاماته بذلك في تاريخ الأدب منحى معتبرا وجديرا بمزيد من الدراسة والتعمق فيه.

3-النص الأحادي/النص الجماهيري: يقدم الحريري من خلال مقاماته كذلك متقابلة مثيرة للاهتمام، وهي النص الأحادي في مقابل النص الجماهيري، ويطبع كل واحد من النصين بدواعي مقام الإنجاز. ومع أن كل النصوص المتضمنة في المقامات هي نصوص جماهيرية ما دامت موجة إلى عامة القراء، فإن الحريري قد نجح بكل احترافية في أن يتخلص من علاقته-باعتباره مؤلفا-بالقارئ الافتراضي، ليعطي شخوص المقامة استقلالية التلفظ داخل إطار المقامة.

ويغلب على نصوص الحريري طابع الجماهيرية من أجل طبيعة الحبكات التي تفترض إيقاع الجماهير العريضة في شَرَك النص، سواء كان خطبة أو موعظة أو قصيدة استجدائية أو قصة عجيبة أو محاضرة تعليمية أو مناظرة علمية أو محاجة بمحضر هيئة حاكمة، ولكن هذه الجماهيرية لا تُفقد المتكلم أبا زيد السروجي حسه التداولي الحاد الذي يؤدي به المقصد من غير أن ينقضه في الوقت نفسه، ويتضح هذا بجلاء في نص الخطبة ضمن المقامة الصنعانية، حيث من المفترض أن يكون الخطاب بضمير الجمع، إلا أن السروجي يتخذ لذلك مسلكا آخر بأن يؤدي الخطبة بكاملها بضمير المفرد المخاطب، يقول: "أيّها السّادِرُ في غُلَوائِهِ. السّادِلُ ثوْبَ خُيَلائِهِ. الجامِحُ في جَهالاتِهِ. الجانِحُ إلى خُزَعْبِلاتِه. إلامَ تسْتَمرُّ على غَيّكَ. وتَستَمْرِئُ مرْعَى بغْيِكَ؟ وحَتّامَ تتَناهَى في زهوِكَ. ولا تَنْتَهي عن لَهوِكَ؟ تُبارِزُ بمَعصِيَتِكَ. مالِكَ ناصِيَتِكَ! وتجْتَرِئُ بقُبْحِ سيرَتِك. على عالِمِ سَريرَتِكَ! وتَتَوارَى عَن قَريبِكَ. وأنتَ بمَرْأى رَقيبِكَ! وتَستَخْفي مِن ممْلوكِكَ وما تَخْفى خافِيَةٌ على مَليكِكَ!"[33]. هذه الصياغة تجعل من المخاطب كل أحد من الحضور، من غير أن يكون واحدا منهم بعينه، فالسروجي في نهاية الأمر إنما يلقي هذه الخطبة في سبيل تحصيل المال، فلا ينبغي أن تُحْدث في أحد من الحاضرين حرجا يكون حاجزا له عن الدفع ! وهنا يتضح كامل عبقرية الحريري في التحكم في صياغة الخطاب الجماهيري.

وفي مقابل ذلك يقدم الحريري النص الأحادي، ويحفه بكل أسباب الخفاء والستر، إمعانا في التخصيص والتعمية عن غير المقصود به. ويوجه أبو زيد السروجي عموما النص الأحادي إلى الراوية الحارث بن همام الذي يمكن أن نعتبره: "الشريك" غير الرسمي له، فهو من جهة راويته، ومن جهة أخرى أحد ضحاياه في كثير من الأحيان، وإن كان وقوعه في شَرَك مصايده لا يستثير منه غير الإعجاب بأفاعيله: "فالتَفَتُّ إلى تِلميذِه وقُلتُ: عزَمْتُ عليْكَ بمَن تستَدفِعُ بهِ الأذى. لتُخْبرَنّي مَنْ ذا. فقال: هذا أبو زيْدٍ السَّروجيُّ سِراجُ الغُرَباء. وتاجُ الأدَباء. **فانصرَفْتُ من حيثُ أتيتُ. وقضَيْتُ العجَبَ ممّا رأيْتُ**"[34]. وأحيانا يشارك في الأحبولة عن طريق الصمت والإغضاء والتواطؤ: "قالَ الحارِثُ بنُ همّامٍ: فناجاني قلبي بأنّهُ أبو زيدٍ. وأنّ تعارُجَهُ لِكَيدٍ. فاستَعَدْتُهُ وقلتُ له: قد عُرِفْتَ بوشْيِكَ. فاستَقِمْ في مشيِكَ. فقال: إنْ كُنتَ ابنَ همّامٍ. فحُيّيتَ بإكْرامٍ. وحَييتَ بينَ كِرامٍ! فقلتُ: أنا الحارثُ"[35]. ومما يندرج ضمن النص الأحادي الموجه إلى الراوية عامة الأبيات الاعتذارية التي يتوجه بها البطل إليه في ختام المقامات، فهي أحادية من جهة أنها موجهة إلى الحارث بن همام خاصة دون غيره، وتداولية هذا التخصيص ذات أهمية بالغة في بناء كتاب المقامات في جملته، فقد سبق أن ذكرنا أن تصحيح العلاقة بين البطل

والراوية هو الذي يضمن استمرارية المقامات، هذه الاستمرارية التي لا يقطعها إلا الموت الذي يشير إليه في المقامة الأخيرة–البصرية–: "ثمّ دنَوْتُ إليْهِ كما يدْنو المِصافِحُ. وقلتُ: أوْصِني أيها العبْدُ النّاصِحُ. فقال: اجعَلِ الموتَ نُصْبَ عينِكَ. وهذا فِراقُ بيني وبينِكَ. فودّعْتُهُ وعبَراتي يتحدّرْنَ منَ المآقي. وزَفَراتي يتصَعّدْنَ منَ التّراقي. وكانتْ هذِهِ خاتِمَةَ التّلاقي"[36].

كما يقدم الحريري نصا أحاديا آخر ضمن مسامرة بين السروجي وولده في المقامة الدمياطية، حيث يتبادل الطرفان التجربة الإنسانية فيما يتعلق بالعلاقات الاجتماعية في فضاء يحرص الحريري على تعتيمه بصناعة المقام: "فحينَ ملِلْنا السُرَى. ومِلْنا إلى الكَرى. صادَفْنا أرْضاً مُخضَلّةَ الرُّبا. مُعتلّةَ الصَّبا. فتخيّرْناها مُناخاً للعِيسِ. ومَحطّاً للتّعريسِ. فلمّا حلّها الخَليطُ. وهَدأ بها الأطيطُ والغَطيطُ. سمِعْتُ صَيّتاً منَ الرّجالِ. يقولُ لسَميرِهِ في الرّحالِ: كيفَ حُكْمُ سيرَتِكَ. معَ جيلِكَ وجيرتِكَ؟.."[37]. فهذه المحاورة التي يقدمها الحريري أحادية جدا، لم تُقل في وضح النهار، ولا بين عامة رفقة الركب، وإنما في جناح الليل البهيم حين نام الجميع، ولولا أن السائل "صيت من الرجال" لما وصلت المحادثة إلى أذن الحارث بن همام. وذلك لأن هذه المحاورة التي تدور–كما سيكشف الحريري بعد حين–بين الأب وابنه، أو بين "المعلم وتلميذه" هي جلسة في تلقين "أصول الصناعة" أو "أسرار المذهب"، مما لا ينبغي أن يطلع عليه عامة الناس، وإلا فَقَد السحر تأثيره، فالمعلم في صدد مراجعة مستوى التلميذ، وهل يصلح لتلقي السر، ويتبين له من خلال الاستماع لرأيه أنه يحتاج إلى إصلاح رؤيته الاجتماعية التي لا تستجيب لشروط الصناعة التي هو مقبل عليها، والتي تقتضي ابتداء ألا تعامل على الإحسان بل على المكافأة.

4–النص المطبوع/النص المصنوع: يمثل الطبع والصنعة تيارين أدبيين موغلين في القدم في تاريخ الأدب العربي، هذا مع أن البحث النظري المتعلق بهما لم يعرف تقريبا إلا في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ولكن التمثيل التطبيقي لهما يمتد إلى الأدب الجاهلي، فقد أمكن النقاد العرب القدامى أن يميزوا بين مدرستي الطبع والصنعة في الشعر الجاهلي، حيث يمثل امرؤ القيس المدرسة الأولى، في حين يتزعم زهير بن أبي سلمى المدرسة الثانية بشعره الحولي. ويتمايز الاتجاهان من خلال الاحتياجات التداولية التي تقضي بإنجاز النص الأدبي على وفقهما، ففي حين ينشئ امرؤ القيس معلقته استجابة لحاجات نفسية ورسما للسيرورة الذاتية المنتقلة بين النساء والصيد والتوقف أمام المشهد الطبيعي للسيل الذي يستوقف الحياة الإنسانية، يجد زهير نفسه أمام الواقع الاجتماعي المصنوع الذي يضطر فيه إلى استخدام الأداة الشعرية للاستجابة لظروفه: الحرب والسلم والثأر والديات.. إلخ، فهو يراعي من خلال الصياغة الشعرية كل المعاملات التي قد تؤثر في النتائج، أي أنه يسبق لحظة الإنجاز القولي والاستجابة الجماهيرية بخطوات يتدبر في الممكن منها والمتوقع، ثم يعود لصياغة القول لتحصيل الأثر المرجو.

ونجد في مقامات الحريري نماذج كثيرة لهذين النصين، طبعا داخل البناء السردي للمقامة، وإلا فالنصوص بالنسبة إلى الحريري كلها مصنوعة، بل في أعلى قمم الصنعة. يقدم لنا الحريري النصوص الابتدائية التي يأخذ

السروجي وقته ويستجمع آلته البلاغية لصناعتها وصقلها، كخطبة المقامة الصنعانية ونص الاستجداء في المقامة الدينارية، وهذه النصوص يبتدئ السروجي عامة بإلقائها فهي أحبولته التي تعانى فتلها بإحكام وإتقان لتؤدي وظيفتها على وجه الدقة. ولكن يحدث أن تتسارع الأحداث على وجه لا يحسب له السروجي حسابا، فيجد نفسه أمام حتمية الاحتكام إلى الطبع في الإنجاز النصي للاستجابة إلى المستجدات، فهو أمام فرضية استنطاق البديهة في المقامة الدينارية حين يطلب منه الحارث بن همام أن يمدح الدينار ليناله، ثم أن يهجوه لينال أخاه، فينطلق السروجي في عمل طبعي يقوده الطمع، من غير أن يحضر لهذا الموقف. وكذلك تقدم لنا المقامة الدمياطية نصا مطبوعا فريدا هو نص المسامرة، حيث تسترسل به نفس السروجي على سجيتها، ونشعر من خلال تتابع الجمل بأريحية الأداء التي لا يوقف استرسالها حبسة الموقف، من خلال التماثل الأسلوبي المستمر والمتتابع والمعتمد على نفي التناظر: "لكِنْ أنا لا آتي. غيرَ المؤاتي. ولا أسِمْ العاتي. بمُراعاتي. ولا أُصافي. مَنْ يأبى إنْصافي. ولا أُواخي. مَنْ يُلْغي الأواخي. ولا أُمالي. مَنْ يُخيّبُ آمالي. ولا أُبالي بمَنْ صرَمَ حِبالي. ولا أُداري. مَنْ جهِلَ مِقداري. ولا أُعطي زِمامي. مَنْ يُخْفِرُ ذِمامي. ولا أبْذُلُ وِدادي. لأضْدادي. ولا أدَعُ إيعادي. للمُعادي"[38].

قدمنا من خلال هذا العنصر صورا من المتقابلات النصية في المقامات محل الدراسة، ولا شك أن دراسة أوسع وأوفى في نصوص المقامات ستتكشف عن صور أخرى تدعم فرضية تفسير العبقرية الحريرية عن طريق التراكب النصي، كما نحاول إبرازه من خلال هذه الدراسة. ولننتقل إلى ملمح آخر للتراكب تتموضع فيه النصوص في إطار النظام السردي.

*وظائف النصوص في المقامات:

من مظاهر التراكب النصي الذي نعمل على إيضاح معالمه وظائف النصوص، ونقصد بالوظائف هنا الأدوار المنوطة بالأشكال النصية في إطار البناء الكلي للمقامة. هذه الوظائف هي في الحقيقة عُقد أو محطات على طول المسار السردي في المقامات، وهذا ما يقربنا–عن قصد منا–من مفهوم الوظائف عند فلاديمير بروب. لقد تحدثت الدراسات التداولية عن وظائف النصوص داخل السياق التواصلي، ولكن الذي نحتاج إليه في دراستنا هذه هو وظيفة النص باعتباره حدثا في المسار السردي، ولذلك كان مفهوم الوظيفة عند بروب أنجع المفاهيم لمقاربة الفكرة التي نقصدها، فالوظائف التي نقدمها في هذا العنصر هي وظائف النص/الحدث، ودوره في بناء المقامات، ونستعرض لذلك أربعة أنواع وظيفية، على وفق استقراء المقامات محل الدراسة.

1–النص الأحبولة: نستمد هذا المصطلح من الحريري نفسه، الذي يصف خطبته الوعظية في المقامة الصنعانية بقوله:

وصيّرتُ وعْظيَ أُحبولَةً***أُريغُ القَنيصَ بها والقَنيصَه[39]

ويجد النص الأحبولة وظيفته المركزية في المقامة، فحكاية المقامة هي حكاية كدية واحتيال، وآلة السروجي الأساسية في صناعة الكدية هي فن القول، أو "البيان الساحر"[40]، ولذلك فإنه يحكم الحيلة من خلال شَرَك القول الذي ينصبه للناس، والذي يجعلهم يُسحرون عن كل نقد حصيف لشخصية السروجي، ولا يثوب إليهم الرشد- ممثلين في شخص الراوي الحارث بن همام- إلا بعد زوال أثر السحر/النص وقد فعل فيهم الأثر المطلوب. ولأن أبا زيد السروجي ليس بمكدي فلتات، بل هو ممتهن للكدية، فإنه لا ينتظر الفرص، وإنما يصنعها ويستثيرها، فيتعرض للناس في المحافل العامة والخاصة، ويلقي بينهم نصه الأحبولة متصيدا العقول والجيوب. وهذا ما يفسر حضور النص الأحبولة في أول مقامات السرد، ولا يسبقه إلا صناعة المقام التي يتولى أمرها الحريري على لسان الراوي.

فالنص الأحبولة ينزل منزلة العقدة في الحكاية، وهو يطرح عدة أسئلة تضمن تتابع السرد: من هو المتكلم الغامض الذي لا يفصح الحريري عن شخصه؟ وما هو الأثر الجماهيري من نصه؟ وماذا يستتبع هذا النص على المستوى الفعلي؟ فالتجاوب الجماهيري مع النصوص في المقامات تجاوب فعلي، ومن ثم يعتبر النص نفسه فعلا، فالقول "فعل" كما اشتهر في المجال التداولي الإسلامي، خاصة في أصول الفقه، وتقر الفروع المتجمعة تحت مسمى تحليل الخطاب بهذا المنظور وإن اختلفت في صياغته، فـ"لا يتمثل الكلام كما هو معلوم في تشغيل نظام لساني هو موضوع عناية اللسانيين، وإنما هو قبل كل شيء صورة لعمل اجتماعي"[41].

ويقترح علينا الحريري حيلا "نصية" شتى، منها نص الخطبة الوعظية في المقامة الصنعانية، ومنها الحكاية العجيبة في المقامة الكوفية، ومنها نص الاستجداء في المقامة الدينارية، وتشترك هذه النصوص كلها في مخالفة ظاهرها باطنها، إما بمخالفة القول للحال كما في المقامة الصنعانية، حيث يظهر السروجي واعظا زاهدا متقللا من الدنيا مرغبا في التقشف، في حين يسفر عنه آخر القصة منغمسا في ملذات الطعام والنبيذ، أو بمخالفة المحكي للواقع كما في المقامة الكوفية حيث يقص السروجي على مضيفيه قصة الصدفة العجيبة التي تجمع الوالد بالولد بعد أن فرقت بينهما صروف الدهر ليتبين في آخر المطاف أن الأمر لم يكن إلا محض خيال وتخييل:

"واللهِ ما بَرّةٌ بعِرْسي***ولا ليَ ابنٌ بِهِ اكتَنَيْتُ
وإنّما لي فُنونُ سِحرٍ***أبدَعْتُ فيها وما اقتَدَيتُ
لمْ يحْكِها الأصمَعيُّ فيما***حكَى ولا حاكَها الكُمَيتُ
تَخِذْتُها وُصلَةً إلى ما***تَجْنيهِ كَفّي متى اشتَهَيْتُ"[42]

فهذه النصوص أحبولة مضمونا وشكلا، فالأحبولة تعطي شكل الأرض المستوية، وربما أضاف إليها الصياد طعما يستدرج المصيد، وتخفي تحتها الشَّرَك الذي لا يتنبه إليه إلا بعد فوات الأوان. ويربط الحريري صريحا بين النص والسحر/التخييل كما في البيت الثاني، كما يصرح بوظيفة النص في البيت الثالث، مما يدعم القسمة الوظيفية التي نقدمها في هذا العنصر.

2-النص الثمن: "لا يتكلم أبو زيد أبدا بدون مقابل، كلامه لا يعبر عنه بل عن مستمعيه. إنه يؤلف خطاباته تبعا لمصالح وأذواق أولئك المستمعين. ويتكلم إذا صح القول بالوكالة، نيابة عن الآخرين. الأدب لديه أداة تبادل، يخصصه لزبائن يقدرونه ولا يماطلون في دفع الثمن الواجب أداؤه. يعرف في كل حالة المنتوج(وعظ، أحجية، مدح، لعب لفظي...) الملائم للجمهور"[43]. يشير كلام عبد الفتاح كيليطو السابق ولو من وجهة نظر تأويلية إلى أن ثمة نوعا من العقد المسبق بين السروجي وجمهوره، وإن كنا نرى أن فعل الكلام لا يخرج عن المقصد الأول: الحيلة. وعليه، فإن اعتبار أن الجمهور يدفعون الثمن ليس بالأمر المطرد في مقامات الحريري، فعلاقة النص بالمال في المقامات هي علاقة "مقايضة" يكون النص فيها أحيانا "مثمونا" وأحيانا "ثمنا"، أي أن السروجي أحيانا يبيع الكلام، وأحيانا يشتري به، كما تقترحه المقامة الدينارية: "فأبْرَزتُ ديناراً. وقُلتُ لهُ اختِباراً: إنْ مدَحْتَهُ نَظْماً. فهوَ لكَ حتْماً. فانْبَرى يُنشِدُ في الحالِ. من غيرِ انتِحال..."[44]. وهذا هو العقد على الحقيقة، الجمهور يملك المال، والسروجي يملك النص، وكل واحد يريد ما في يد الآخر، ولذلك فإن السروجي يعتبر ما يحصله-ولو على وجه الكدية-حقا شرعيا، معللا حكمه هذا بعلل مختلفة كالحاجة والخَلة، وفرط الذكاء والاقتدار، وجور الزمان عليه بتحكيم من هم أقل منه موهبة، ويضمن الحريري عامة هذه المعاني أبياته الاعتذارية في آخر المقامة، يقول في المقامة الصنعانية:

وألْجأني الدّهْرُ حتى ولَجْتُ*** بلُطْفِ احتِيالي على اللّيثِ عيصَه
على أنّني لم أهَبْ صرفَهُ***ولا نبَضَتْ لي مِنْهُ فَريصَه
ولا شرَعت بي على مَوردٍ***يُدنّسُ عِرضيَ نفْسٌ حَريصَه
ولو أنْصَفَ الدّهرُ في حُكمِهِ***لَما ملّكَ الحُكْمَ أهلَ النّقيصَه[45]

وهكذا يكون النص الثمن في كثير من الأحيان عقدة أو حل عقدة، ثمنا أو مثمونا، ولكن المهم أنه يحرك السرد ويدفع الحكي نحو الانفتاح بعد التأزم، كما سيتبين لنا في العنصر التالي.

3-النص التحدي: سبق لنا أن بينا حضور ثنائية النص المطبوع والنص المصنوع في مقامات الحريري، وترتبط هذه الثنائية ارتباطا وثيقا بثنائية البديهة والتبصر في النقد الأدبي، وإن كانا ليسا بمتلازمين من حيث واقع الإنجاز الأدبي، ومع أن النص المصنوع هو النص الحاضر بانتظام في نصوص المقامات بفعل موقعه في السرد: النص الأحبولة، فإن الحريري لم يُغفِل استنطاق بديهة بطله أبي زيد السروجي في مناسبات عدة، ومن خلال هذا يمكن تركيب الثنائيتين على شكل يظهر من خلاله في حبكات المقامات نوعان من النصوص: الابتدائي/المصنوع، والبديهي/المطبوع. ويظهر الثاني بكثافة عالية في المقامات حيث يراد من خلاله تبيين المقدرة الأدبية عند أبي زيد السروجي، وأحيانا يضع الحريري هذه المقدرة موضع الاختبار والامتحان.

يمكننا الحديث ونحن بصدد بحث النص التحدي عما يمكن تسميته: "مأزق الكلام"، أو فخ الكلام كما يسميه عبد الفتاح كيليطو وهو يشرح موقع البطل في مقامات الهمذاني إذ يقول: "يقول لنا مؤلِّف الهمذاني، بكل الأصوات، إن فعل التكلم هو نصب فخ للآخرين، ويقول لنا أيضا إن فعل التكلم، هو نصب فخ للمتكلم ذاته"[46]. إلا أن نصب هذا الفخ بالنسبة للحريري صنعة متكاملة يُحضِّر لها من خلال ما أسميناه "صناعة المقام" كما سبق. والحريري إذ يوقع بطله السروجي في مأزق الكلام يخفف نوعا ما من حدته، ويحوله في لحظة معينة من صائد إلى مصيد، وحين يحاصر المؤلف البطل من خلال الفخ، فإنه بذلك يضع بلاغته–باعتباره مؤلِّفا–موضع الاختبار، والحقيقة أن هذه الخطوة الخطيرة من قِبَل الحريري حرية بصفة الجرءة، فإن خطورتها لا تقف على اختبار الشخصية الأدبية للسروجي، ولكنها تعرض نص المقامات كله للخطر في حال فشل الحريري/السروجي في رفع التحدي الأدبي، مما سيؤدي إلى فشل الخاصية التي راهن عليها الحريري في مشروعه، وهي أفضلية البلاغة. ومع هذا يقبل الحريري بالتحدي الذي رفعه ضد نفسه، ويقدم نماذج لهذه المخاطرة كما في المقامة الحلوانية، حيث يغشى أبو زيد السروجي مجلس الأدباء، وتقع مباحثة نقدية في معنى متضمن في بيت للبحتري، فيقدم السروجي معارضة لهذا البيت تنال استحسان الحاضرين، فإذا سئل عن صاحب المعارضة وصرح بنسبتها إلى شخصه، تبدأ العقدة من خلال تشكيك الحضور في هذه النسبة: "فكأنّ الجَماعَةَ ارْتابَتْ بعزْوَتِه. وأبَتْ تصْديقَ دعْوَته. فتوجّسَ ما هجَسَ في أفْكارِهِمْ. وفطِنَ لِما بَطَنَ مِنِ استِنْكارِهِمْ. وحاذَرَ أنْ يفْرُطَ إليْهِ ذمّ. أو يَلْحَقَهُ وصْمٌ. فقرأ: إنّ بعْضَ الظنّ إثْمٌ. ثم قال: يا رُواةَ القَريضِ. وأُساةَ القوْلِ المريضِ. إنّ خُلاصَةَ الجوهَرِ تظهَرُ بالسّبْكِ. ويدَ الحقّ تصْدَعُ رِداءَ الشّكّ. وقدْ قيلَ فيما غبَرَ منَ الزّمانِ: عندَ الامتِحانِ. يُكرَمُ الرّجُلُ أو يُهانُ"[47]. ولا يقف الأمر بالسروجي عند حد الإعلان بالبراءة من السرقة، بل يفتح باب التحدي ليثبت براءته فعليا: "وها أنا قدْ عرّضْتُ خبيئَتي للاخْتِبارِ. وعرَضْتُ حَقيبَتي على الاعْتِبارِ. فابْتَدَر. أحدُ مَنْ حضَرَ. وقال: أعرِفُ بيْتاً لمْ يُنسَجْ على مِنْوالِهِ. ولا سمَحَتْ قَريحةٌ بمِثالِهِ. فإنْ آثَرْتَ اختِلابَ القُلوبِ. فانْظِمْ على هذا الأسْلوبِ. وأنْشَدَ:

فأمطَرَتْ لؤلؤاً من نرْجِسٍ وسقَتْ***ورْداً وعضّتْ على العُنّابِ بالبَرَدِ

فلم يكُنْ إلا كلَمْحِ البَصَرِ أو هُوَ أقرَبُ. حتى أنْشَدَ فأغْرَب:

سألتُها حينَ زارَتْ نَضْوَ بُرْقُعِها ال*** قاني وإيداعَ سمْعي أطيَبَ الخبَرِ
فزَحزَحَتْ شفَقاً غشّى سَنا قمَرٍ***وساقَطَتْ لُؤلؤاً من خاتَمٍ عطِرِ

فحارَ الحاضِرونَ لبَداهَتِه. واعترَفوا بنَزاهَتِه"[48]. إن الاختبار الذي عرّض له الحريري نفسه اختبار حقيقي، وليس باختبار صناعي، لأنه ينقل التحدي من العالم الافتراضي–الممكن للمقامات إلى العالم الحقيقي، إذ يعقد المساجلة بين الشخصية الخيالية: السروجي، وشخصية أدبية حقيقية مادية: الوأواء الدمشقي صاحب البيت المتحدى به[49]، وهي في الوقت نفسه مساجلة بين الحريري والوأواء.

ويبدو أن نص التحدي ذا الوظيفة التبريئية داخل المقامة يتعدى إطار الأصوات الداخلية ليتحول إلى تحد خارجي بين الحريري ومناوئين فعليين أو افتراضيين قد يشككون في إبداعيته في المقامات، ولا نقصد هنا إبداعية الإنشاء والاختراع، وإنما إبداعية التفوق وتجاوز السابق، فليس عجيبا أن نجد التحدي الذي صاغه الحريري هو تحدي المساجلة للسابق (الوأواء مثلا)، وهي صورة من العالم الواقعي حيث تمثل المقامات مساجلة التفوق بين مقامات الحريري ومقامات الهمذاني، أي بين السابق واللاحق، أو بين المبدع والمتفوق.

ويبدو أن قضية براءة الاختراع لنصوص المقامات الحريرية كانت تشغل ذهن الحريري شغلا عظيما، وهو ما دفعه إلى التنصيص عليها في مقدمته حيث يقول: "ولمْ أُودِعْهُ منَ الأشْعارِ الأجْنبيّةِ إلا بيْتَينِ فذّينِ أسّسْتُ علَيْهِما بُنْيَةَ المقامَة الحُلْوانيّةِ. وآخَرَينِ توأمَينِ ضمّنْتُهُما خَواتِمَ المقامَةِ الكرَجيّةِ. وما عدا ذلِك فخاطِري أبو عُذْرِهِ. ومُقْتَضِبُ حُلْوِهِ ومُرِّهِ"[50]. ولا تنفصل هذه المسألة عن مسألة التبعية في الجنس النصي للهمذاني، ولذلك يعاود الحريري ذكر هذه التبعية بعد أن كان بسطها في أول المقدمة، فيقول مؤكدا: "هذا معَ اعْتِرافيْ بأنّ البَديعَ رحِمَهُ اللهُ سَبّاقُ غاياتٍ. وصاحِبُ آياتٍ. وأنّ المتصَدّيَ بعدَهُ لإنْشاء مَقامةٍ. ولوْ أُوتيَ بَلاغَةَ قُدامَةَ. لا يغْتَرِفُ إلا من فُضالَتِه. ولا يسْري ذلِك المسْرى إلا بدَلالَتِهِ"[51].

وإذا صدقت الروايات الواردة في كتب التراجم فيما يتعلق بتعرض الحريري لموجة تشكيك عقب إظهاره للمقامات، فإن هذا سيؤكد ما نذهب إليه من أن نص التحدي، وخاصة في المقامة الحلوانية يتعلق بشخص الحريري أكثر من تعلقه بالبطل الخيالي. فقد جاء في معجم الأدباء للحموي وهو يتحدث عن دخول الحريري بغداد واشتهاره بها: "...فانتهى خبره إلى الوزير أنوشروان بن خالد فأدخله عليه، ومال بكلّيته إليه، وأكرمه وأدناه، فتحادثا يوما في مجلسه حتى انتهى الحديث إلى ذكر أبي زيد السروجي المقدّم ذكره، وأورد ابن الحريريّ المقامة الحرامية التي عملها فيه، فاستحسنها أنوشروان جدا وقال: ينبغي أن يضاف إلى هذه أمثالها، وينسج على منوالها عدة من أشكالها، فقال: أفعل ذلك مع رجوعي إلى البصرة وتجمّع خاطري بها، ثم انحدر إلى البصرة فصنع أربعين مقامة، ثم أصعد إلى بغداد وهي معه وعرضها على أنوشروان فاستحسنها، وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنها لا تناسب رسائله ولا تشاكل ألفاظه، وقالوا: هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادّعاها لنفسه، وقال آخرون: بل العرب أخذت بعض القوافل، وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى، فقال: نعم سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما فلم يتهيأ له ترتيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسوّد كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة والناس يقعون فيه ويعيطون في قفاه كما تقول العامة، فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله وعلموا أنها من عمله"[52].

يقترب نص التحدي في المقامة الحلوانية اقترابا عظيما من هذه الواقعة الفعلية، إضافة إلى أن الحريري يحاول إصلاح الحصر والعجز الآني الذي وقع فيه في الواقع، بأن يجعل السروجي إمام البديهة والسجية المسترسلة الذي لا يحتبس عنه شيء من فنون الكلام، ويفسر لنا هذا التقريب بين الحادثتين الفعلية والافتراضية وقوع المقامة الحلوانية ثانية في مقامات الحريري، ف"إذا كانت المقامات، رغم تكرر عودة الشخصيتين الرئيسيتين، لا يبدو فيها تدرج سردي، فإن ذلك لا يمنع من انعقاد صلات موضوعاتية من مقامة لأخرى"[53]. فالمقامة الحلوانية تقوم مقام التحدي وإعلان البراءة من السرقة بعد إبراز المقامة الأولى الصنعانية التي يمكن أن نعتبرها مقامة أنموذجية بامتياز من حيث الموضوع والحبكة والانفصال العظيم بين وجهي أبي زيد السروجي: الواعظ الزاهد ابتداء/المنغمس في الشهوات والملذات انتهاء.

وبهذا يتبين لنا أن نص التحدي يؤدي في الوقت نفسه وظيفتين في بعدين مختلفين، أولاهما وظيفة سردية في إطار المسار السردي الداخلي للمقامة، والثانية وظيفة تداولية بين أربعة أطراف: الحريري–الهمذاني–المناوئ–القارئ، على أن لكل علاقة فعلا تداوليا خاصا يمكن أن نمثله كما يلي:

الأطراف	الوظيفة
الحريري–الهمذاني	التفوق
الحريري–المناوئون	التحدي–البراءة
الحريري–القارئ	الإقناع–الإمتاع

وقد تبين لنا من خلال نص المقامة الحلوانية أن الحافز إلى إنشاء النص هو تحقيق البراءة وإثبات البراعة، ولكن تتبع نصوص التحدي في المقامات يوقفنا أمام أنواع من الحوافز المؤسسة للحدث، إذ يستعمل الحريري مثلا مبدأ الرغبة والرهبة، بل يكاد يكون هذان الحافزان هما المسيطرين على الإنجازات الكلامية في المقامات. فأحيانا يكون الدافع هو الطمع، كما في المقامة الدينارية حيث يحفز الحارث بن همام البطل: أبا زيد السروجي بالدينار لإنشاء نص الدينار الممدوح، وبالدينار نفسه لإنجاز نص الدينار المذموم.

4–النص الاعتذاري: عملنا على تأخير النص الاعتذاري، لأنه بالفعل آخر النصوص في المقامة، فهو من جهةٍ النصُّ الذي يرد علاقة البطل بالراوي إلى نصابها كما سبق، كما أنه النص الذي يضمن استمرارية المقامات، ويفتح المجال للقاءٍ متجدد، فهو يعمل على إغلاق الدائرة السردية باستيفاء جميع مقتضيات السرد، وهو ما يسمح بتمام الحكاية.

والنص الاعتذاري نص شعري عموما، فهو بذلك داخل في تقاليد الاعتذار العربية التي تجد أصولها القديمة في شعر النابغة الذبياني المشهور بقصائده الاعتذارية للنعمان بن المنذر، كما تجد فورة شهرتها الأدبية في الأدب

العباسي حيث ارتبط أدب الاعتذار بما يسمى عادة: "أدب السجون"، حيث يرسل الشعراء ورجال السياسة المسجونون بالقصائد لأولياء نعمهم يعتذرون فيها عما بدر منهم، أو يتبرؤون مما يمكن أن يكون قد نسب إليهم من أفعال مشينة[54]. إلا أن النص الاعتذاري عند الحريري يتميز بخصائص مؤسسة على علاقة البطل بالراوي، يجعل من هذا المعنى أقرب إلى إعتاب المستعتب منه إلى الاعتذار كما هو ممارس في النصوص الأدبية سابقة الذكر.

ويعلق السروجي عامة فعلاته بالأسباب نفسها، والتي يتصدرها سببان أساسيان:

السبب الأول: الحاجة وقلة ذات اليد، كما في قوله في المقامة الصنعانية:

وألْجأني الدّهْرُ حتى ولَجْتُ*** بلُطْفِ احتِيالي على اللّيثِ عيصَه[55]

وفي المقامة الحلوانية:

وقْعُ الشّوائِبِ شيّبْ***والدّهرُ بالناسِ قُلَّبْ
إنْ دانَ يوماً لشَخْصٍ***ففي غدٍ يتغلّبْ[56]

السبب الثاني: أفضليته على غيره، وعدم إنصاف الدهر له بتأخيره وتقديم غيره ممن لا يرقى إلى رتبته ذكاء وفطنة وبلاغة وثقافة، يقول في المقامة الصنعانية:

ولو أنْصَفَ الدّهرُ في حُكمِهِ***لَما ملّكَ الحُكْمَ أهلَ النّقيصَه[57]

وفي المقامة الكوفية:

وإنّما لي فُنونُ سِحرٍ***أبدَعْتُ فيها وما اقتَدَيتُ
لمْ يحْكِها الأصمَعيُّ فيما***حكَى ولا حاكَها الكُمَيتُ
تَخِذْتُها وُصلَةً الى ما***تجْنيهِ كَفّي متى اشتَهَيْتُ[58]

ونص الاعتذار نص حاضر تقريبا باستمرار في المقامات، مما يجعله والنصَّ الابتدائي عناصر أساسية في بناء المقامة، وهو يؤدي وظيفتين تداوليتين: داخلية وخارجية. أما الوظيفة الداخلية فمتعلقة بعلاقة البطل بالراوية كما أسلفنا، يريد الحريري من خلالها أن يضمن حسن العشرة بين الشخصيتين، فأيما قطيعة نهائية بينهما ستعلن حتما نهاية المقامة، ولا ينبغي أن تعدو الخصومة المشادة اللفظية التي لا تعلن الفراق المطلق[59]. وأما الوظيفة الخارجية للنص الاعتذاري فتربط الحريري بقارئه الذي ينبغي أن يكون له نصيب من الميثاق الأخلاقي بين المؤلف والمتلقي، وهذه الوظيفة تقتضي تقديم اعتذار للقارئ عما أودعه الكاتب في مقامته من مظاهر الحيلة والكدية والتصرفات غير المقبولة أخلاقيا في المنظور الإسلامي، لما تتأسس عليه من صور الخديعة والنفاق والمخاتلة. ومع أن الحريري قد استفرغ جهده في مقدمته محاولا رفع مستوى فنه عما يظن به من الانحطاط والسفسفة، فإنه لم يستطع أن يخفي

تخرجه مما أودعه في أكناف المقامات من صور لا يمكن بحال الاعتذار عنها من جهة أخلاقية، يقول في المقدمة: "ونَعوذُ بكَ منْ شِرّةِ اللّسَنِ. وفضولِ الهذَرِ. كما نَعوذُ بكَ منْ معرّةِ اللّكَنِ. وفُضوحِ الحصَرِ. ونَستَكْفي بكَ الافتِتانَ بإطْراءِ المادِحِ. وإغضاءِ المسامِحِ. كما نَستَكْفي بكَ الانتِصابَ لإزْراءِ القادِحِ. وهتْكِ الفاضِحِ. ونسْتغْفِرُكَ منْ سَوْقِ الشَّهَواتِ. إلى سوقِ الشُّبُهاتِ. كما نستغْفِرُكَ منْ نقْلِ الخطَواتِ. إلى خِطَطِ الخَطيئَاتِ"[60]. ويرضى الحريري بالسلامة من هذا الجهد الجهيد معترفا ضمنا بأن في أثنائه ما يمكن أن ينغصه فيقول: "ثمّ إذا كانَتِ الأعْمالُ بالنّيّاتِ. وبِها انْعِقادُ العُقودِ الدّينِيّاتِ. فأيُّ حرَجٍ على مَنْ أنْشأ مُلَحاً للتّنْبيهِ. لا للتّمويهِ. ونَحا به منحَى التّهْذيبِ. لا الأكاذيبِ؟ وهلْ هُوَ في ذلِك إلا بمنزِلَةِ مَنِ انتَدَبَ لتعْليمٍ. أو هدَى إلى صِراطٍ مُستَقيمٍ؟

على أنّني راضٍ بأنْ أحْمِلَ الهَوَى*** وأخْلُصَ منْهُ لا عليّ ولا لِيا"[61]

***خلاصة:**

كان هاجس هذه الدراسة إيضاح معالم التراكب النصي بين النصوص الداخلية المشكلة للمقامة، انطلاقا من أنموذج مقامات الحريري. ولم يكن اختيار هذا الأنموذج اعتباطيا، بل مؤسسا على مؤشرات الثراء النوعي الذي تتميز به على مستوى الأشكال النصية، إضافة إلى تمايز هذه الأشكال على المستوى اللفظي/الشكلي، مما يسمح بتسهيل مقاربة التراكب. وقد سرنا في هذا المقصد وفق ثلاث خطوات مرتبة: أولاها تحديد طبيعة الأشكال النصية المتضمنة في المقامات، العليا منها والدنيا، بقصد بيان أن حضور الأشكال المتقاربة كان الهدف منه تجميع ذاكرة نصية عربية تستوفي كل التنوعات التي يزخر بها المجال التداولي العربي، والثانية محاولة إيضاح التراكب بين نص الراوي/النص المقام ونص البطل/النص الحدث وفق ما أسميناه: صناعة المقام، والثالثة والأخيرة إيضاح التراكب القائم بين النصوص الأحداث: لا على أساس الاتصال كنصي المقام والحدث، ولكن على أساس التقابل والجدلية، كحالة النصين النثري والشعري أو الشفاهي والكتابي أو المطبوع والمصنوع.

ولا شك أن استقراءً أوعبَ وأوفى للمقامات الحريرية سيكشف عن آليات تراكب أخرى قد تكون أهم في خلق الانسجام الداخلي للنصوص، ولعل في هذا دعوة للباحثين إلى إيلاء الأهمية لهذا الجانب الذي لا يخدم هذا النص التراثي الجليل: مقامات الحريري، إلا بمقدار ما يخدم نظرية النص العربية انطلاقا من إنجازاتها الفعلية، والله الموفق.

***مراجع الدراسة:**

-الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، وفاء يوسف إبراهيم زبادي، ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.

-البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي، تحق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط01، دتا.

-ديوان شعر الوأواء الدمشقي، جمع إغناطيوس كراتشقوفسكي، ليدن، 1913.

-السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005.

-سيمياء التأويل: الحريري بين العبارة والإشارة، رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، ط01، 2000.

-شرح مقامات الحريري، أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري، المكتبة الشعبية، بيروت، دط، دتا.

-شرح مقامات الحريري، الشريشي، تحق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1992.

-العثمانية، أبو عثمان الجاحظ، تحق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991.

-العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحق أحمد أمين وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط02، 1956.

-عيون الأخبار، ابن قتيبة، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1996.

-الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ابن الطقطقي، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، دتا.

-فن المقامات في الأدب العربي، عبد المالك مرتاض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980.

-فنون النص وعلومه، فرانسوا راستيي، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 2010.

-مصادر الشعر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ط05، 1978.

-معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1993.

-معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، دط، 2008.

-المقامات: السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، تحق: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط02، 2001.

-المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط05، دتا.

-نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، التنوخي، تحق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط02، 1995.

- وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1978.

---

[1]-الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، وفاء يوسف إبراهيم زبادي، ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2009، ص53.

[2]-المقامات: السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط02، 2001، ص07-هامش04.

[3]-المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط05، دتا، ص08.

[4]-الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ابن الطقطقي، المطبعة الرحمانية، مصر، دتا، ص8-9.

[5]–انظر: فن المقامات في الأدب العربي، عبد المالك مرتاض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980، ص168 وما بعدها.

[6]–فن المقامات في الأدب العربي، عبد المالك مرتاض، ص195.

[7]–المقامات، عبد الفتاح كيليطو، ص73.

[8]–المقامات، عبد الفتاح كيليطو، ص84–85.

[9]–انظر: فن المقامات في الأدب العربي، عبد المالك مرتاض، ص180.

[10]–شرح مقامات الحريري، أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري، المكتبة الشعبية، بيروت، دط، دتا، ص06–07. وسنحيل إليه في الدراسة بعنوان: مقامات الحريري.

[11]–لمزيد تفصيل عن الأجناس الدنيا، انظر: فنون النص وعلومه، فرانسوا راستيي، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 2010، الفصل الثامن: الشعرية المعممة، ص ص271–321.

[12]–مقامات الحريري، ص11.

[13]–مقامات الحريري، ص98.

[14]–المقامات، عبد الفتاح كيليطو، ص146.

[15]–انظر دراسة مفصلة لمصطلح المقامة في : فن المقامات في الأدب العربي لعبد المالك مرتاض ص ص: 09–23، السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل لضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005، ص ص: 100–102.

[16]–انظر: العثمانية، الجاحظ، تحق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991، ص143.

[17]–انظر: عيون الأخبار، ابن قتيبة، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1996، (333/2).

[18]–مقامات الحريري، ص10–11.

[19]–مقامات الحريري، ص14–15.

[20]–مقامات الحريري، ص20.

[21]–نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، التنوخي، تحق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط02، 1995، (02/1–04) بحذف.

[22]–البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي، تحق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط01، دتا، (02/1–03) بحذف.

[23]–مقامات الحريري، ص05.

[24]–شرح مقامات الحريري، الشريشي، تحق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1992، (03/1).

[25]–مقامات الحريري، ص25.

[26]–مقامات الحريري، ص31.

[27]–انظر مقامات الحريري، ص ص 11–14.

[28]–انظر مقامات الحريري، ص ص 27–30.

[29]–انظر مقامات الحريري، ص ص 44–46.

[30]–مقامات الحريري، ص46.

[31]–مقامات الحريري، ص39.

[32]–انظر مواد الكتابة العربية في: مصادر الشعر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ط05، 1978، ص77.

[33]–مقامات الحريري، ص11–12.

[34]–مقامات الحريري، ص16.

[35]–مقامات الحريري، ص31.

[36]–مقامات الحريري، ص602.

[37]–مقامات الحريري، ص33.

[38]–مقامات الحريري، ص34.

[39]–مقامات الحريري، ص16.

[40]–انظر الربط بين بيان المقامات، والحديث النبوي: "إن من البيان لسحرا" في: سيمياء التأويل: الحريري بين العبارة والإشارة، رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع–المدارس–، الدار البيضاء، ط01، 2000، ص97–98.

[41]–معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، دط، 2008، ص25.

[42]–مقامات الحريري، ص49.

[43]–المقامات، كيليطو، ص203.

[44]–مقامات الحريري، ص27.

[45]–مقامات الحريري، ص16.

[46]–المقامات، كيليطو، 104.

[47]–مقامات الحريري، ص21.

[48]–مقامات الحريري، ص22-23.

[49]–انظر، ديوان شعر الوأواء الدمشقي، جمع إغناطيوس كراتشقوفسكي، ليدن، 1913، ص47.

[50]–مقامات الحريري، ص07.

[51]–مقامات الحريري، ص07.

[52]–معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1993، (2203/5)، وانظر أيضا وفيات الأعيان لابن خلكان، تحق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1978، (65/4).

[53]–المقامات، عبد الفتاح كيليطو، ص199.

[54]–انظر مثلا: العقد الفريد لابن عبد ربه، تحق أحمد أمين وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط02، 1956، كتاب المرجانة في مخاطبة الملوك(122/2-205)، وخاصة: التنصل والاعتذار(141/2)، والاستعطاف والاعتراف(147/2).

[55]–مقامات الحريري، ص16.

[56]–مقامات الحريري، ص24.

[57]–مقامات الحريري، ص16.

[58]–مقامات الحريري، ص49.

[59]–انظر مثلا المقامة الساوية(ص97)، والمقامة الدمشقية(ص106).

[60]–مقامات الحريري، ص02.

[61]–مقامات الحريري، ص09.